La composizione

Comporre significa in questo caso accostare due o più colori in modo che il loro accordo d'insieme abbia una espressione tipica e caratteristica. A tal fine, la scelta di questi colori, la loro posizione reciproca, il posto da essi occupato, il loro andamento direzionale entro la composizione, i loro schemi relazionali, la loro quantità, il loro contrasto e i loro effetti di simultaneità, assumono un'importanza decisiva.
Il problema della composizione cromatica è talmente complesso che in questa sede se ne possono indicare solo alcuni aspetti essenziali.
Per ciò che concerne la scelta dei colori, possiamo rimandare al capitolo sugli accordi, dove ci siamo già soffermati sulle possibilità della composizione armonica. Trattando delle qualità espressionistiche dei colori abbiamo poi accennato alle condizioni e ai precisi rapporti da osservare per realizzare questo o quell'effetto cromatico.
Il carattere e l'effetto di un colore sono condizionati dalla sua posizione rispetto ai colori adiacenti. Un colore non è mai solo, ma va sempre esaminato entro il suo ambiente.

Più due colori sono lontani fra di loro sul disco cromatico, più è intensa la loro forza di contrasto. Tuttavia il valore e l'importanza d'un colore in un dipinto non sono esclusivamente determinati da quelli adiacenti. La qualità e misura delle zone di colore svolgono un ruolo altrettanto decisivo.

Altri elementi essenziali in una composizione sono la posizione e l'andamento direzionale dei colori. Così ogni spostamento, ad esempio del blu verso l'alto, il basso, a sinistra, a destra, dà luogo a effetti diversi. In basso il blu risulta pesante, in alto leggero, mentre il rosso scuro risulta pesante, incombente in alto, e ha in basso un tranquillo rilievo. In alto il giallo è leggero e aereo, in basso ribolle come se fosse in schiavitù.

Raggiungere l'equilibrio nella distribuzione dei colori è uno degli scopi principali della composizione. Come nella bilancia è necessario un fulcro per tenere equilibrati i piatti, così è indispensabile creare un asse perpendicolare attorno a cui a destra e a sinistra possano bilanciarsi i pesi delle macchie di colore.

Esistono più modi per dare a un dipinto un andamento accentuatamente orizzontale, verticale, diagonale, circolare o composito. Ogni andamento ha i suoi particolari caratteri. Quello orizzontale comporta peso, vastità, larghezza. Quello verticale, opposto, esprime assenza di peso, altezza e profondità. Quando l'orizzontale e il verticale s'intersecano, si ha una forte tensione. Congiunti creano un effetto bidimensionale e suggeriscono contemporaneamente un senso di equilibrio, di solidità, di concretezza.
Le diagonali suscitano movimento e conducono verso la profondità dello spazio pittorico. Nella *Resurrezione* di Grunewald, il movimento diagonale del sudario trascina il nostro sguardo dal primo piano orizzontale, in alto, verso il perfetto cerchio dell'aureola.
I pittori barocchi, hanno raggiunto nei loro affreschi prospettici, mediante le diagonali, effetti di stupefacente illusionismo. El Greco, Liss, Maulpertsch hanno fondato il loro dinamismo espressionistico soprattutto su contrasti direzionali di colori e di forme, prediligendo gli andamenti a diagonale.
I pittori cinesi hanno consapevolmente accompagnato le assi verticali con movimenti diagonali che conducono lo sguardo in fondo al paesaggio, dove tali linee spesso si perdono nell'infinito del cielo nuvoloso. Benché in modo totalmente diverso, anche i cubisti si sono serviti di direzioni diagonali e di forme triangolari per accentuare con esse l'effetto tridimensionale dei loro dipinti.
Le forme «circolari» appartenenti alla famiglia del cerchio producono un effetto a un tempo di concentrazione e di dinamismo.
Un magnifico esempio di movimento circolare si vede anche nelle nuvole della *Battaglia di Alessandro* dell'Altdorfer, che riecheggiano ed esaltano la veemenza del combattimento terrestre.

In molti quadri Tiziano ha rappresentato gli effetti di chiaroscuro dei colori mediante pennellate orizzontali e verticali. Questo tipo di chiaroscuro è detto «tizianesco». Le sue figure sono poi inserite nel quadro secondo un andamento diagonale o circolare.
L'occhio tende per sua natura a connettere e ad associare fra loro gli elementi simili. La somiglianza può essere di colore, di dimensione, di tono, di materia o di accento. Durante la percezione visiva si verifica un processo di correlazione, che possiamo definire della «forma simultanea» nata dall'associazione di elementi simili solo nella loro apparenza e non nella realtà. Forme simultanee possono crearsi fra tipi simili di macchie di diverso colore.

D'altra parte l'occhio tende a connettere fra di loro colori analoghi, in modo che ricorrendo più colori, si formano più immagini simultanee. L'effetto generale di una composizione dipende anche dal carattere, dalla direzione e dagli intervalli delle forme simultanee, che dovrebbero sempre trovarsi in un rapporto reciproco ben calcolato. Il fatto che le somiglianze formali creino figure simultanee, denota l'esistenza di un principio d'ordine e di organizzazione. Come la società umana si fonda su affinità di sangue, di idee e di funzioni sociali, così le «parentele» pittoriche in un'opera ne facilitano l'ordine e la comprensione.

Un dipinto può essere ordinato anche disponendo i toni chiari e scuri, freddi e caldi, in macchie e masse di colore ben determinate. Un'ordinata ed evidente distribuzione e articolazione dei principali contrasti è il presupposto d'ogni buona composizione.
Particolarmente importanti per l'ordinamento del dipinto sono le affinità direzionali o le parallele mediante cui si possono coordinare complessi di forme anche diversissime fra loro.

Usando i colori a larghe zone o a macchie, si può dar loro risalto tramite la cosiddetta «repulsione». Dati del rosso e verde a zone, il rosso è respinto verso il verde, il verde verso il rosso. Bisogna però far attenzione che la forza ripulsiva non disgreghi l'unità delle zone o delle macchie di colore, distruggendo l'intero sistema di composizione.

È necessario saper stabilire se una forma cromatica deve agire in modo statico, o in modo dinamico

e in piena libertà. Questo fissare una forma o un colore equivale al modo di disporli o ripartirli nel campo a disposizione ed è di importanza capitale per la stabilità della composizione di un affresco. Negli affreschi di Giotto ad esempio questo calcolo è risolto genialmente.

La staticità può ottenersi anche accentuando all'interno della forma libera una linea verticale o una orizzontale. Tali linee tendono per parallelismo ad associarsi ai bordi del quadro e danno un effetto di stabilità. I dipinti così costruiti sono come piccoli mondi autonomi. Quando però si vuole che il dipinto non si isoli dall'ambiente, ma si ricolleghi al mondo che lo circonda e alla sua molteplicità di forme e colori, è necessario usare forme il più possibile aperte, evitando nella composizione le direzioni obbligate e i blocchi laterali.

Abbiamo accennato ad alcune leggi compositive dei colori: ma si ricordi che nella elaborazione di un tema pittorico gli spunti dell'intuizione non devono essere frenati da nessuna regola rigida.

Conclusione

Con questo libro ho tentato solo di costruire un utile veicolo destinato ad aiutare il pittore a percorrere un lungo tratto delle strade maestre. Non si tratta però di un comodo vagone letto in cui adagiarsi. Il libro è solo un'esposizione delle leggi naturali del colore, leggi che risplendono nell'arcobaleno e sono esaminabili sulla sfera cromatica, ottenuta per ricostruzione logica. I colori puri e le loro combinazioni si sviluppano e si estendono dal bianco al nero.
Il nero con la sua profonda oscurità è necessario per regolare la luminosità delle luci colorate. La chiara lucentezza del bianco è indispensabile per dare ai colori la loro forza fisica. Tra il nero e il bianco pulsa il mondo variopinto dei fenomeni colorati. Tuttavia solo fino a quando i colori restano legati al mondo degli oggetti noi siamo in grado di percepirli e di riconoscere le leggi che li governano.
La loro profonda e autonoma essenza si cela al nostro intelletto e può essere colta solo dall'intuizione. Regole e leggi servono quindi tutt'al più come cartelli indicatori sulla via della creazione pittorica. Nessun artista ha fissato più norme per la pittura di Leonardo da Vinci, nel suo *Trattato della pittura.*
Eppure egli afferma: «Se tu volessi adoperare le regole nel comporre non verresti mai a capo e faresti confusione nelle tue opere». Egli cioè libera il lettore dal grave peso della scienza e lo incoraggia a seguire la propria intuizione.

Elemento essenziale per la creazione artistica non sono i mezzi espressivi e figurativi, ma l'uomo col suo carattere e con la sua umanità. Prima sta la sua formazione e la sua cultura, poi la sua opera. Uno studio approfondito dei colori è uno strumento eccellente per sviluppare la propria umanità e per acuire la sensibilità delle necessità interiori; è un sussidio per intendere le leggi eterne necessarie del divenire naturale. Subordinarsi a tali leggi vuol dire rinunziare al capriccio; porsi al servizio della creazione significa essere veramente uomini.

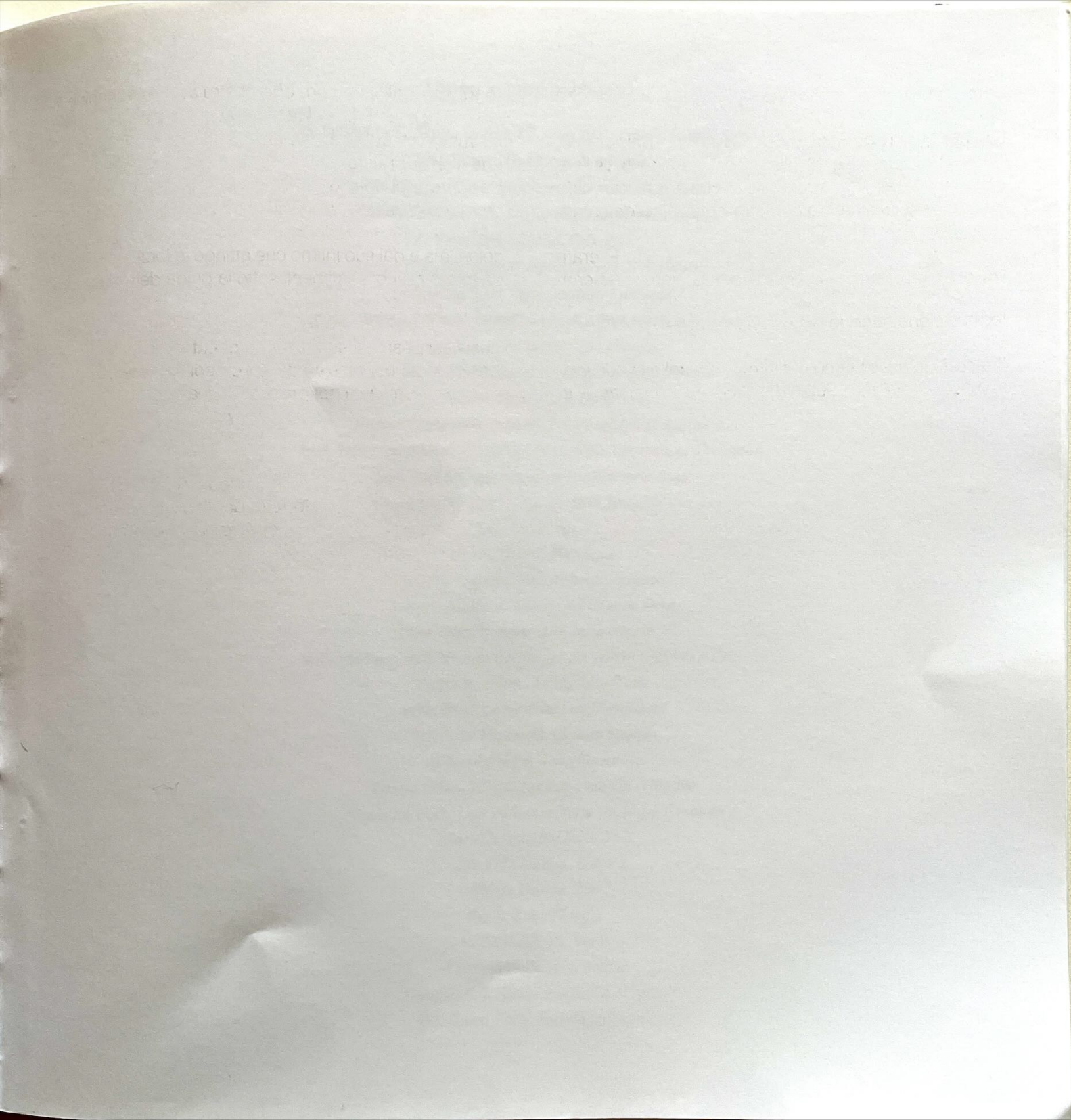
Nel mio libro ho analizzato un certo numero di capolavori e ho cercato di interpretarli nei loro reconditi significati. Ho scelto soprattutto gli antichi maestri, poiché le loro opere sono probabilmente note ai lettori nell'originale. Ma le leggi cromatiche, che ho riconosciuto in

esse, sono fuori del tempo, hanno oggi la stessa validità di ieri.
Chi nei quadri di Piero della Francesca, Rembrandt, Bruegel, Cézanne e di altri maestri riesce a vedere soltanto la realtà o il contenuto simbolico, si preclude la comprensione del loro valore artistico e della loro bellezza.
Significato e fine di ogni attività artistica è di liberare l'essenza spirituale delle forme e dei colori, affrancandoli dai vincoli che li legano all'oggetto. Con una simile formulazione nacque l'arte non figurativa.

Il mondo in cui viviamo è diverso da quello in cui vivevano gli uomini del 1560 o del 1860, ed è praticamente foggiato dagli inventori, che costruiscono macchine il cui senso è la funzionalità. Le macchine però non sono il simbolo di un'idea, ma una realizzazione in vista di una finalità pratica.
Neppure il quadro è più oggi un simbolo. Esso ha la propria motivazione in se stesso, nei suoi colori e nelle sue forme. Per crearlo il pittore si serve di superfici e colori, ma è dal suo intimo che attinge le forze vitali. Egli dà forma ai suoi sentimenti sotto la guida dell'intuizione o dell'ispirazione.

Qualsiasi possa essere il futuro orientamento della pittura, la forza espressiva dei colori conserverà sempre un ruolo essenziale nel processo creativo.

Johannes Itten

Zurigo, 18 febbraio 1961
Redatta per l'edizione originale
di *Arte del colore* integrale

Ultimi volumi pubblicati

S. Sambati e C. Trotto (a cura di), *souq 2021. Fratelli (quasi) tutti*
John Berger, *Questione di sguardi*
Rowan Hooper, *Come spendere mille miliardi di dollari*
Claude Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale zero*
Peter Mendelsund, *Delivery*
Janna Levin, *Manuale di sopravvivenza ai buchi neri*
Andrea De Spirt, *Ogni creatura è un'isola*
Edward White, *Le dodici vite di Alfred Hitchcock*
Henry James, *La bestia nella giungla*
Alessandro Paolucci, *Storia stupefacente della filosofia*
Joseph Henrich, *WEIRD*
Andrea Esposito (a cura di), *I racconti dell'apocalisse*
Ivan Talarico e Federica Graziani (a cura di), *Letteratura d'evasione*
Jean-Paul Manganaro, *Oratorio Carmelo Bene*
Helen McClory, *Una storia di fantasmi*
Kate Lister, *Sesso*
Nicola Nurra, *Plasticene*
Gianni Cuperlo, *Rinascimento europeo*
Sabrina Mugnos, *Atlante del Grande Nord*
Tibor Déry, *Il signor A.G. nella città di X*
Miranda Rose Hall, *Uno spettacolo per chi vive in tempi di estinzione*
Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte*
Priya Basil, *Come diventare femminista*
Ferruccio Parazzoli, *Elefanti bianchi*
Abbecedario per il mondo nuovo
Louise Glück, *Ricette per l'inverno dal collettivo*
Nicole Perlroth, *Così mi hanno detto che finirà il mondo*
Laura Curino, *Big Data B&B*
Eduardo Halfon, *Lutto*
Sergio Blanco, *Zoo*
Émile Zola, *J'accuse*
Paolo Gallarati, Verdi
Fabrizio Della Seta, *Bellini*
Douglas Sirk, *Come una foglia al vento*
Pik-Shuen Fung, *Foresta fantasma*

Johannes Itten (Südernlinden, 1888 - Zurigo, 1967) ha insegnato dal 1919 al 1923 al Bauhaus di Weimar e successivamente a Berlino, Krefeld e Zurigo, dove ha diretto il museo Rietberg fino al 1956. Nel 2020 il Saggiatore ha pubblicato *Teoria della raffigurazione e della forma*.

In copertina: elaborazione grafica di Marica Fasoli
Art director: Alice Beniero

€ 22,00
ISBN 978-88-428-3064-1

«Come una parola soltanto in rapporto ad altre parole ha un senso preciso, così i colori raggiungono la propria espressione univoca e il proprio significato preciso soltanto in relazione ad altri colori.»